

Sakrale Kunst als historisches Problem

Von Volker Michael Strocka

Man wird wohl nirgendwo Widerspruch gegen die Behauptung finden, daß die moderne bildende Kunst im Wesen unsakral sei. Was könnte sie denn in ihrer proteushaften Vielgestaltigkeit und schillernden Subjektivität auch allgemein Verbindliches darstellen? Gar die als gültig empfundene Gestalt eines gemeinsamen Weltbildes und sicherer Glaubensinhalte finden? Die moderne Welt ist denkbar weit entfernt von einheitlichen Anschauungen etwa im Sozialen, Politischen oder Religiösen, ohne daß sich angesichts der nie dagewesenen weltweiten technischen Kommunikation die Träger der einzelnen Auffassungen und Lebensweisen so sehr voneinander unabhängig halten könnten, daß sie je für sich ein konsequent eigenes Gepräge, eine wirkliche Kultur, ausbilden würden (vielleicht abgesehen vom selbstgeschaffenen Getto der totalitären Staaten, denen aber eine positive Ausformung nicht gelingen will). In dieser Lage hat die bildende Kunst längst auf ihre alte Funktion verzichtet, den Inhalten einer Kultur die gemäße Form zu geben. Sie scheint nichts anderes mehr zu suchen als die Autonomie des Künstlers, der sich als Analytiker seiner eigenen Seele oder als Kritiker, jedenfalls nicht Darsteller öffentlicher, gar allgemeinverbindlicher Werte fühlt.

Den Christen freilich, der seinen Glauben nicht bloß als subjektiven Notausgang aus dieser chaotischen Welt empfindet, den gebildeten zumal, der auf viele Jahrhunderte christlicher Kunst zurückschaut, die in gewaltiger Fülle und Vielstimmigkeit die gesamte Glaubenswelt in je aktueller Weise veranschaulichte, dem Alltagsleben und der Festtagsliturgie Form und Rahmen gab – ihn hat schon lange Wehmut und Ratlosigkeit darüber ergriffen, daß christliche Kunst heute nicht mehr dasselbe leistet wie früher. Ja, er muß bei Betrachtung der letzten zweihundert Jahre widerstrebend zugeben, daß sie immer weniger zustande gebracht hat. Das 19. Jahrhundert versuchte noch, und nicht nur auf dem Felde der christlichen Kunst, mit viel Idealismus und Gelehrsamkeit, alte Formen wiederzubeleben, um auch ihres Geistes habhaft zu werden. Aber je mehr man sich klassizistisch oder gotisch, nazarenisch oder romanisch einkleidete, umso deutlicher geriet dies zur Maskerade, welche die heraufkommenden Probleme des technisch bestimmten Massenzeitalters verdeckte. Aus Nostalgie wurde Kitsch, und die unruhigeren Geister hatten einen Grund mehr, die Kirchen (denn das Phänomen ist überkonfessionell) für unwahrhaftig und unmodern zu halten.

Nachdem in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg sich die moderne Kunst radikal Bahn gebrochen hatte durch Konvention und Bildungsballast

hindurch, folgten christlich gebliebene Künstler und Kunstfreunde vorsichtig und Ärgernisse vermeidend mit dem Versuch, die neuen Formen oder eher formalen Freiheiten den überlieferten Inhalten anzulegen. Von Ausnahmen wie etwa Barlach, Rouault, Manzù abgesehen (auch sie nur in höchst persönlicher Beschränkung), ist es kaum irgendwo zu einer überzeugenden Synthese gekommen, da der Widerspruch in der Sache selbst steckte: Man kann schlecht die Ausdrucksmittel der radikalen Befreiung von aller Norm und Überlieferung dazu benutzen wollen, die Heilswahrheiten in den überlieferten Bildformeln darzustellen. Heraus kam eine schwächliche Angleichung, eine bloß äußerliche Modernisierung, die sich vom Stilkatalog des 19. Jahrhunderts nur durch forcierte Subjektivierung und stark gesunkenen formalen Anspruch unterschied.

Nach dem Zweiten Weltkrieg ergab sich für die mit einem plötzlichen Auftragssegen versehene »christliche Kunst« das Dilemma, trotz der Herrschaft der abstrakten Richtung wenigstens noch die Hauptereignisse der Heilsgeschichte und die gegenständlichen Symbole der Glaubenswahrheiten darzustellen und doch modern zu sein. Das Ergebnis war meist ein dekoratives System abstrakter Elemente, in dem – wie tiefenpsychologisch motiviert – verfremdete Heilszeichen oder figurale Fragmente auftauchen. Was urtümlich und sakral wirken soll, macht auf den gleichgültig gewordenen Zeitgenossen entweder gar keinen Eindruck oder einen sehr kunstgewerblichen. Der bekümmerte Christ kommt zu dem Schluß, daß stimmen müsse, was er schon öfter gelesen und nicht zuletzt von modernen Theologen verfochten gehört hat: Die Entmythologisierung der Gesellschaft, ja die totale Desakralisierung der Welt infolge der technischen, sozialen und geistigen Umwälzungen der jüngeren Vergangenheit sei unwiderruflich erfolgt. Da er sich dadurch nicht befreit, sondern irgendwie entblößt fühlt, ist ihm auch der zwingende Schluß, daß sakrale Kunst nicht mehr sein könne, höchst unbehaglich. Was bleibt ihm anders als zu resignieren und sich zurückzusehnen in die Zeiten, die sich vom Heiligen und Unheiligen umgeben wußten und deren Kunst sakral war?

Ethnologie und Religionswissenschaft, Archäologie und Kunstgeschichte haben genug Beweise erbracht, daß sowohl das Weltbild der primitiven Gesellschaften als auch aller Hochkulturen einschließlich der abendländischen bis zur Neuzeit von sakralen Vorstellungen geprägt sind. Für den primitiven und noch mehr den schon in komplexen Verhältnissen lebenden archaischen Menschen ist die eigentliche Realität nicht die eigene Gegebenheit, sondern das Leben der Götter, deren Schöpfungen und Beispiel für die Menschen absolut verbindlich sind. Die Erfahrung dieser gültigen Wirklichkeit ist an bestimmte Orte und Zeiten, an Riten und Darstellungsweisen gebunden. Nur in Nachahmung der Urhandlungen der Götter kann richtig gejagt, gesät und geerntet werden, wird gezeugt, geboren, geheilt und gestorben. Die Wiederkehr des Jahres und damit die Neuschöpfung der Weltordnung, die Erhaltung der

Fruchtbarkeit, kurz, alle Lebensbedingungen bedürfen des Vollzugs der entsprechenden Kulthandlungen, Rezitationen von Mythen, Gebeten, Beschwörungen. Die bildende Kunst dient ganz und gar diesen elementaren Lebenszwecken, sie gestaltet die Götter- und Ahnenbilder, schmückt die Kulthütten, die Schamanen und Tänzer mit ihren Verkleidungen und Masken, sie formt die Heilssymbole und die übelabwehrenden Zeichen. Sakral bestimmt sind somit selbst noch Gestalt und Schmuck von Haus und Waffen, Gefäßen und Geräten, Tracht und Tätowierung.

Die lückenlos sakrale Auffassung von Welt und Leben gilt auch für die archaischen Hochkulturen im Vorderen Orient, in Ägypten, China oder Altamerika. Ja, unter dem Zwang der immer komplizierteren Organisationsformen von der Sippe zum Stamm, von Stämmen zum Bund, von der Eroberung zum Zusammenleben mit den Unterworfenen, durch die Bildung von Städten und Herrschaften, Staaten und schließlich Großreichen werden auch die religiösen Vorstellungen immer komplexer, müssen verschiedene Traditionen berücksichtigt, aufeinandertreffende Kulte und Gebräuche versöhnt werden. Es entsteht Theologie, mitsamt den zahllosen Riten und Regeln verwaltet und schöpferisch entfaltet von einer Priesterklasse. Der gewaltige Machtzuwachs von Fürsten und Königen durch großflächige Reichsbildungen, mehr oder weniger gewaltsame »Vereinigung der beiden Reiche« wie in Ägypten oder rücksichtslose Eroberung »der vier Weltgegenden« wie im Zweistromland bringt das Problem der allgemeinen Rechtsordnung und Machtlegitimierung, die durch eine von den Priestern der jeweiligen Reichskulte entwickelte Kosmologie fundiert wird. Dem irdischen König gibt Gesetz und Vorbild der himmlische König, der den Vorrang unter allen Göttern hat, dabei jedem seine Zuständigkeit beläßt oder zuweist und die Ordnung aller Dinge überwacht. Wie der König Vertreter und Vollstrecker des Reichsgottes ist, so spiegelt die irdische Ordnung die himmlische. Große Kunst entsteht jetzt, insofern sie monumental wird und Aufgaben von höchster Bedeutung, nämlich Symbolik erhält. Die theologisch gefaßte Weltordnung wird nicht allein – wie bei dem bildlosen Judentum und dem ihm darin ähnlichen Islam – durch Hymnus, Gesetz und Epos als mündliche und schriftliche Überlieferung der die Welt konstituierenden Mythen und daraus abgeleiteten Vorschriften fixiert. Von einer gestalthaften Vorstellung der Götter und Dämonen ausgehend, was freilich weit über die im Detail oft verblüffend genau festgehaltene Naturbeobachtung hinausführt, werden Mythos und Kult, Göttererscheinung und Herrscherrepräsentation in einer anschaulichen Bilderwelt symbolisiert. Ihre Formelemente erhalten geradezu den Charakter einer verbindlichen Schrift, so wie die wirkliche Schrift gleichzeitig aus Bildzeichen entsteht. Aus den Kultplätzen oder -hütten der Götter werden immer größere, meist steinerne, also ewige Tempel, die den Kosmos darstellen können. Ebenso erfährt das Haus des menschlichen Königs seine Ausgestaltung zum Palast,

nicht als dem entgegengesetzte profane Machtdemonstration, vielmehr als sakrale Überhöhung, denn der König ist als »Sohn des Re« oder »Sohn des Himmels« oder Statthalter Marduks der Garant der vom Reichsgott gesetzten ewigen Rechtsordnung, ja der Fruchtbarkeit und des Bestandes der Welt überhaupt. Darum kommt dem Palast des toten Königs, der in die göttliche Herrlichkeit eingegangen ist, noch viel größere Bedeutung zu: Das Herrschergrab wird neben dem Tempel zur vornehmsten Bauaufgabe und integriert wie dieser alle Künste. Deren übrige Anwendungsgebiete sind davon abgeleitet und besitzen keine wesentlich andere Ikonographie. Es mag die Macht auf Priesterkönige oder andere Völker übergehen, es mögen theologische Akzentverschiebungen vorkommen oder die Königsprivilegien wie Unsterblichkeit und Totenkult sich auch auf Fürsten, Beamte, schließlich jedermann ausdehnen wie in Ägypten – in allen archaischen Hochkulturen ist die Kunst wie das Leben überhaupt gebunden an die sakrale Weltordnung, welche durch die Zentralgewalt hierarchisch verkörpert wird.

In Griechenland gelingt es keiner Macht, die Alleinherrschaft zu erringen und damit auch theologisch eine einheitliche Weltordnung aufzurichten, weder dem König von Mykene noch dem perikleischen Athen noch den Makedonen seit Philipp II. Die in regionaler Zersplitterung, vor allem in einer großen Zahl kleiner Stadtstaaten sich entfaltende griechische Kultur ist aber wegen dieses strukturellen Unterschieds zu den altorientalischen Großreichen nicht schon profan, das heißt: rein menschlich, diesseitig, wie sie mitunter verkannt wurde.

Auch sie ist ganz und gar von einer göttlichen Rechtsordnung bestimmt, die der delphische Apollon hütet, und von Mythos durchdrungen, den nicht so sehr die Priester verwalten als die Dichter immer neu gestalten, voran Homer und Hesiod, dann auch die Tragiker und noch Platon. Der gemeinsame Mythos und die panhellenischen Heiligtümer und Festspiele sind überhaupt das einzige Band der Einheit der sonst in jeder Beziehung unterschiedlichen und rivalisierenden Kleinstaaten. Ist das Faktum der überschaubaren, wirtschaftlich selbständigen Städte (*Poleis*) und der unaufhörlichen Konkurrenz innen wie außen auch entscheidend für die Ausbildung immer neuer politischer Verfassungen bis hin zur Demokratie und für die fortschreitende Selbstvergewisserung des Individuums, die in den großen Philosophen gipfelt – dauernd wirksam bleibt die Erfahrung, daß der Mythos die Struktur der Welt offenbart, daß die von Zeus gesetzte Ordnung gilt und der Mensch sich der Gunst der Götter versichern, jedenfalls sein Schicksal leiden muß –, wenigstens bis zu den Sophisten. Die Welt der Götter, Geister und Dämonen ist freilich so vielgestaltig und antagonistisch wie die irdische Welt und keineswegs von ihr getrennt. Es ist das Gegenteil von Profanierung, wenn alle elementaren Kräfte und Erfahrungen gestalthaft formuliert und gebildet werden. Die menschliche Gestalt der Götter, gegenüber dem Alten Orient nicht grundsätzlich verschieden, wird nur konsequent organischer, schließlich immer beseelter. Dies

bedeutet freilich nicht blasphemische Vermenschlichung, sondern den Versuch, die Nähe der Götter darzustellen, während sie von klassischen und hellenistischen Gelehrten und Philosophen entmythologisiert und zu Abstrakta verflüchtigt werden. Die Darstellung des Menschen selbst ist vom Götterbild und von der Kultfunktion als Motiv oder Grabstatue abzuleiten. Auch die spätere Ehrenstatue, das individuelle Porträt, beide erst im Hellenismus zu Lebzeiten zulässig, bleiben bis zum Ende der griechischen Kunst einem überindividuellen ethischen Typus verpflichtet. Der Tempel stellt noch im 4. Jahrhundert v. Chr. die führende Bauaufgabe und das einzige Gesamtkunstwerk dar. Der Königspalast, der seit den Diadochen Alexanders des Großen dann diese Rolle übernimmt, beherbergt einen Gottgleichen. Der Mythos bleibt als unerschöpfliche Bilderwelt des Wirklichen und Vorbildlichen selbst noch im Hellenismus der eigentliche Inhalt der bildenden Kunst. Sogar Alltagsszenen und historische Darstellungen sind von ihm geprägt. Die politische Ikonographie hängt gänzlich von ihm ab: Noch eines der letzten großen Siegesmale der griechischen Kunst, der Große Altar von Pergamon, wagt die Niederwerfung der Gallier durch nichts weniger als die Darstellung des Sieges der Götter über die Giganten zu feiern.

Die Allegorisierung des Mythos und das gelehrte oder verspiegelte Zitat gelten erst recht unter den römischen Erben der hellenistischen Kunst. Andere als mythologische Themen kommen dagegen nicht auf, selbst Darstellungen von Landschaft und Stilleben behalten ihre ursprünglich sakrale Bedeutung. Die Wiederbelebung des klassischen Stils durch das Kopienwesen, gar die überspitzte Nachahmung des Altertümlichen in archaischen Werken geht mehr auf inhaltliche Beweggründe zurück als auf formale, dekorative Bedürfnisse. Die mythologische Allegorie mit ethisch-philosophischem Inhalt gilt bis in die Spätantike sowohl für die Bildungsinhalte und die private Repräsentation als auch die Grabkunst. Erst recht bedient sich die offizielle Kunst der mythologischen Gestalten und Bildformeln zur wirksamen Darstellung und Propagierung der Staatsideale, nachdem sich ein neues Weltreich gebildet hat, das seit Augustus (und Vergil) ein eigenes, wiederum kosmologisches Ethos besitzt. Den Kaiser umgibt im Palast und in der Öffentlichkeit, folglich auch in der bildenden Kunst, immer mehr sakrale Aura, seine Taten werden immer stereotyper als triumphale Auftritte in Begleitung von Göttern dargestellt, sein Regierungsprogramm teilt sich durch Idealbilder von Personifikationen, etwa auf Münzen, allem Volk mit. Die größten Bauaufgaben stellen die gewaltigen Foren dar, die je von einem Tempel der Staatsgötter beherrscht werden, in den Provinzen die entsprechend kleineren Platzanlagen mit dem Tempel der kapitolinischen Trias oder – im Osten – dem Kaisertempel. Der Kaiserkult ist Reichskult und bestimmt das offizielle Porträt ebenso wie die Festliturgie oder Triumphalbauten, auch wo sie die praktische Form von Toren, Brunnen oder Thermen annehmen.

Zur Reichsreligion geworden, übernimmt im 4. Jahrhundert n. Chr. das Christentum mühelos den ganzen Formenapparat und setzt an des Herrschers Stelle Christus. Das besonders im Osten fortdauernde Kaisertum erhält von ihm seine Legitimation und behält seine sakrale Ikonographie. Der byzantinische Kaiser wacht über die Reinheit des Glaubens und die Einheit des Reiches. Die bildende Kunst dient demselben Ziel: Sie vergegenwärtigt in einer Fülle hieratischer Formen die Heilsgeschichte des Kosmokrators, deren letzte Phase vor dem Endgericht die statische Ordnung seines irdischen Stellvertreters ist.

Auch die Kunst des abendländischen Mittelalters hat fast ausschließlich gottesdienstliche Funktion. So ist der Kirchenbau und seine Ausstattung die vornehmste Aufgabe, die in dem kosmologischen Gesamtkunstwerk der gotischen Kathedrale gipfelt. Göttliches Gesetz und bevorstehendes Gericht bedingen die politische und soziale Ordnung. Der Kaiser rivalisiert mit dem Papst nicht darum, eine andere, etwa profane Reichsordnung aufzurichten, sondern um die Vormachtstellung in derselben sakralen Weltordnung.

Das Zeitalter der Gotik rückt die Menschwerdung und das erlösende Leiden Christi in den Mittelpunkt an die Stelle des himmlischen Herrschers und Richters. Die Bewußtwerdung des Individuums, die Entdeckung der natürlichen Welt und das neue subjektive Mitleiden bis zur mystischen Erfahrung hängen damit kausal zusammen. Die zweite Klassik (seit der griechischen) mit ähnlichen Grunderfahrungen, aber einem völlig selbständigen Formsistem und doch gleichen Entdeckungen wie der organischen Vollplastik, führt ebensowenig wie in Griechenland direkt zur areligiösen Autonomie des Menschen.

Selbst die Renaissance, in der sowohl Humanisten als auch Politiker in Einzelfällen zu dieser Einstellung gelangen und sich durch die Nachahmung der Antike neben der christlichen auch eine unkirchliche, rein weltliche Bildwelt entwickelt, stellt der Kunst weit überwiegend religiöse Themen. Die Werke bedeutendster Künstler wie Fra Angelico und Raffael, Dürer und Grünewald, Michelangelo und Tintoretto sind aus unserer Vorstellung von christlicher Kunst nicht wegzudenken.

Der Barockzeit schließlich gelingt es nochmals, zum letzten Mal, eine einheitliche Weltvorstellung in der Kunst zu verwirklichen, und zwar nur dort, wo der Absolutismus des Gottgnadentums, also die religiöse Legitimation, eine Einheit von Staat und (katholischer) Kirche, von Diesseits und Jenseits behauptet. Die Selbsterfahrung der großen Künstler zwischen diesen beiden Polen führt zu dramatischen Synthesen: Noch wir werden hineingezogen in den Rausch Rubensscher Altarbilder oder hinauf in das Aufreißen des Himmels süddeutscher Rokoko-Kirchen. Die Welt ist letztlich gut, weil sie der Allmächtige geschaffen und der Menschensohn erlöst hat.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts kommt es zu Brüchen. Die führenden Köpfe werden Deisten, dann Atheisten. Die Aufklärung behauptet die absolute

Autonomie des Individuums, der Staat wird vollends ein sich selbst genügender Mechanismus. Der Transzendenz entfremdet, erlahmt die künstlerische Kraft zu auch formal neuen Synthesen der Wirklichkeit. Der jetzt autonome Künstler wendet sich seiner subjektiven Erfahrung bis hinab zum Dämonischen oder scheinbar objektiven Formproblemen zu – oder er erstellt für die Mächtigen und die Gebildeten die Staffage ihrer schönen Menschlichkeit, zunächst die klassizistische Nachahmung der Antike. Erst von da an gibt es keine objektiv sakrale Kunst mehr, es sei denn die oben erwähnten unzureichenden Versuche.

Dieser zwangsläufig äußerst flüchtige Überblick über die Jahrtausende ist ganz dazu angetan, die in uns steckende Nostalgie nach sakraler Kunst zu bestätigen und unsern Kummer zu vertiefen, nicht in jenen glücklichen, geordneten Zeiten zu leben. Nun hat aber jedes Ding zwei Seiten. Man muß sich davor hüten, vergangene Epochen zu einfach, zu einheitlich zu sehen, noch mehr davor, sie zu verherrlichen und sich bei ihrer Betrachtung in die uns vorenthaltene bessere Welt hinüberzuträumen. Der vorangegangene Abriß von der Sakralität der vormodernen Weltbilder und Kunstepochen muß ergänzt und relativiert werden.

Die erste Einschränkung behauptet, daß es immer auch die Erfahrung des Nicht-Sakralen, also Wertneutralen, Formalen und des bloß Menschlichen gegeben hat. Denn die Kunst dient zu keiner Zeit ausschließlich dem Kult, sondern befriedigt auch das elementare Schmuckbedürfnis, schon bei den Primitiven. Es gibt immer auch bedeutungsfreie Ornamente oder die rein dekorative Verwendung ehemals inhaltlich verstandener Bildtypen, vom Gefäßdekor bis zur Architekturordnung so gut im Alten Orient wie später. Die sich so unterschiedlich ausprägenden Stilsysteme der Kulturen können nicht allein inhaltlich determiniert sein. Auch die bloß formale Anregung bis hin zum Mißverständnis und die schöpferische Künstlerpersönlichkeit und ihre Nachfolge spielen eine wichtige Rolle.

Profan waren und bleiben natürlich alle technischen Bauten wie Festungswerke, Speicher, Markthallen, Bewässerungsanlagen, Schiffe und dergleichen, an denen sich oft zweckdienliche Rationalität und schöne Form verbinden. Es ist ein hinzutretendes Moment, wenn sie durch Bauopfer gegründet, durch Weihen, Benennung oder apotropäische Zeichen der sakralen Weltordnung eingefügt werden.

In den Winkeln der offiziellen Kunst nistet sich unmittelbare Naturbeobachtung ein, wie unter vielen anderen die bezaubernden Nilbilder ägyptischer Grabkammern oder assyrische Jagdszenen zeigen. Das Interesse an der unmittelbaren Umwelt, ja auch am Fremden und Abnormen bezeugen schon die archaischen griechischen Vasenmaler, wieviel mehr die Maler und Bildhauer des Hellenismus. Es bleibt aber Kuriosum oder Bestandteil der niederen Regionen der Weltordnung.

Der phantastische Ornamentalismus der islamischen und auch der frühmit-

telalterlichen Kunst kann nicht nur magisch oder weltsymbolisch erklärt werden. Die Freude an der Meisterschaft der immer neuen Erfindung, am Nacherleben der komplizierten Muster muß ebenso wichtig gewesen sein.

Die seit dem Hochmittelalter schrittweise wiedergewonnene Naturwiedergabe bildet Genre, Landschaft und Porträt als autonome Inhalte aus, die darum vom Protestantismus des 16. Jahrhunderts, der sakrale Kunst verwirft, zugelassen werden und doch nie ihre religiöse oder philosophische Interpretierbarkeit verlieren.

Die Zunahme des Wohnluxus der Oberschichten in bestimmten Kulturphasen der Antike wie der Neuzeit ist klärlich eine profanierende Nachahmung des ursprünglich rituellen Palastlebens, wobei die übernommenen Sakralmotive einer Erhöhung des Lebensgefühls dienen.

Diese wenigen Andeutungen müssen genügen, um das allzu einseitige Bild strikter Sakralität der Kunst früherer Epochen aufzulockern oder der Meinung entgegenzutreten, Profanierung sei eine bedauerliche Fehlentwicklung von Spätzeiten. Das Profane ist menschlich, es bestreitet noch nicht – wie seit der Aufklärung – das Sakrale, aber es lockert dessen Druck auf den Menschen, der damit erst seine Selbsterfahrung macht und in eine fruchtbare Spannung zum Sakralen treten kann.

Die zweite Einschränkung einer zu idealen Sicht der sakralen Kunst aller Zeiten besteht darin, daß sie nicht nur nach ihren formalen, sondern auch moralischen Qualitäten bewertet werden muß. Bei näherer Betrachtung zeigt sich nämlich, daß der Mensch auch im Religiösen schon immer in der Versuchung zur Unwahrheit, Selbstgerechtigkeit und Unterdrückung steht und ihr nachgibt, objektiv auch dann, wenn er sich – wie in archaischen Kulturen – dessen gar nicht bewußt werden kann.

Dem Primitiven mag die vollständige Unterworfenheit seines Lebens unter das unabänderliche Ritual mit seiner manchmal monströsen Grausamkeit zwar subjektiv kein Problem sein, sondern nur als hinzunehmendes Verhängnis erscheinen; uns hält sie davon ab, den »guten Wilden« in einem für uns »verlorenen Paradies« zu glauben. Monumental ist die Grausamkeit und Selbstgerechtigkeit der alten Hochkulturen. Unbarmherzig vertilgt jeder Stadt- oder Reichsgott seine Feinde, deren Abschachtung stereotype Darstellung des ägyptischen oder assyrischen oder aztekischen Königs ist. Schwerlich werden die Unterworfenen oder Unfreien den Reichskult oder die Verherrlichung der himmlischen Rechtsordnung in Tempeln und Pyramiden, zu deren Errichtung nicht nur sie, sondern die ganze Bevölkerung Frondienste leisten mußten, als persönliche Beglückung erfahren haben. Die perfekte Typik besonders der ägyptischen Statuen und Reliefs, aber auch die hochgezüchteten Formkonventionen in China oder Altamerika vergegenwärtigen uns die Objektivität und zeitenthobene Gültigkeit dieser sakralen Kunst; doch die gebetsmühlenartige Wiederholung derselben Formeln durch die Jahrhunderte erweist wenigstens

für die Spätzeiten ein eher magisches als lebendig religiöses Verständnis, der Formalismus führt zur Erstarrung.

In einer so dynamischen Epoche wie der klassischen Antike läuft die sakrale Kunst auf andere Weise Gefahr zu verflachen: Die Götter werden von partikularen politischen Zwecken vereinnahmt. Die Rivalität der Staaten oder politischer Konkurrenten drückt sich am deutlichsten in den bewußt gegeneinander errichteten Weihgeschenken und Tempelbauten aus, das persönliche Prestige der Prachtentfaltung überwuchert die Danksagung an die Gottheit. Der Wunderbau des Parthenon mit der zwölf Meter hohen Goldelfenbeinstatue der gewappneten Stadtgöttin, einem Meisterwerk des Pheidias, ließ sicher jedem Athener außer Sokrates das Herz höher schlagen; die unterdrückten Bündner, aus deren Tributen das Monument finanziert wurde, konnten es nur als Demütigung empfinden.

Wenn im geeinten, konkurrenzlosen römischen Reich der offizielle Götter- und Kaiserkult durch immer mehr gesteigerten Aufwand seine innere Unglaubwürdigkeit zu bemänteln sucht, liegt ein anderer Modellfall (auch für die Neuzeit) vor, wie leicht sakrale Kunst sich der Staatsräson unterordnen läßt. Es ist nur eine Variante davon, wenn die Kirche (von Cluny bis San Pietro) durch gewaltige Prachtentfaltung weniger Gott verherrlicht als ihre politische Macht darstellt.

Schließlich gibt es, mehr ins Private gewandt, die ständige Versuchung zur Veräußerlichung der sakralen Kunst, wenn die Distanz des Heiligen verringert oder aufgehoben wird. Schon Platon waren die Götter- und Mythenbilder seiner Zeit zu menschlich-nah, zu unernst. Er verlangte eine hieratische Kunst nach dem Vorbild der ägyptischen. Vor allem die Künstler stehen zu allen Zeiten in der Gefahr, die Vermittlung des sakralen Inhalts zu verfehlen, besonders dann, wenn sie sich ihrer Subjektivität ganz bewußt sind und ihre individuellen Formprobleme in den Vordergrund rücken: Wieviele Altarbilder etwa der italienischen Renaissance sind nicht vor allem als Stationen der faszinierenden Entwicklung von Körperdarstellung, Komposition, Kolorit oder Landschaft zu studieren?

Wenn also die großen Epochen sakraler Kunst von jeder menschlichen Unzulänglichkeit bedroht sind, ernüchert uns das nicht zu einem realistischen Blick in Gegenwart und Zukunft? Haben sich denn unsere menschlichen Möglichkeiten im Guten wie im Bösen so sehr geändert? Technik und soziale Umwälzungen haben uns doch nicht unfähig gemacht, wenigstens subjektiv Gut und Böse oder Zeitliches und Überzeitliches zu unterscheiden. Die moderne Kunst ist ja nicht bloß destruktiv, wie konservative Kritik sie einseitig gesehen hat, sondern auch sensible Reaktion auf eine tiefgehende Krise. Gerade Künstler decken doch immer wieder auf, daß sich in uns und hinter unserer rationalisierten Umwelt Abgründe auftun, aber auch andere Welten eigenen, vielleicht höheren Rechts. Gewiß wagt kaum einer die positiv religiöse

Aussage, weil Skepsis und Beschäftigung mit sich selbst noch immer zur Ehre des modernen Künstlers gehören. Die Transzendenz oder den Hunger nach ihr fühlt man jedoch überall heraus. Ließe sich denn nicht auch mit den bildnerischen Mitteln der Moderne das christliche Mysterium reflektieren und anschaulich machen: die kosmische Tiefe und Vaterliebe des Schöpfers, der göttliche Anspruch des Sohnes und sein barmherziges Hinabtauchen in alles menschliche Elend, die vom göttlichen Geist gestiftete Hoffnung und Erfüllung? So konkret und so hintergründig wie es im Evangelium steht. Freilich müßten die Künstler (und Betrachter) sich von diesen Geheimnissen und ihrer Offenbarung in Jesus getroffen fühlen, sich existentiell auf sie einlassen, um im Glauben zu wissen, was man immer nur analog gestalten kann. Der Glaube allein genügt dazu aber nicht. Zum guten Willen muß auch ein großes künstlerisches Vermögen kommen, um die schwierige Aufgabe neu zu lösen.

Ein einheitliches Weltbild und den zugehörigen Weltstaat wird es (hoffentlich) nie geben, also auch nicht eine sakrale Weltkunst wie ehemals in Karnak, Babylon, Peking oder Rom. Aber die Möglichkeit, Immanenz und Transzendenz, das Drama zwischen Gott und Mensch, in künstlerischen Gleichnissen darzustellen, bleibt offen.